

MIGRACIÓN DE IMÁGENES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA

(Universidad de Valencia)

Imágenes y migraciones

En el origen del presente texto late una interrogación : ¿ cómo circulan las imágenes (fotográficas, cinematográficas, pictóricas, cartelísticas, numismáticas, etc.) entre los medios de comunicación ? En nuestros tiempos, se ha impuesto la evidencia de que las imágenes no son autónomas ni llevan una vida única ; son más bien móviles, inestables, se desplazan a lo largo del tiempo y del espacio¹. Este último deslizamiento se opera entre medios de comunicación, ya sea de forma limitada o, como sucede en los últimos años, indiscriminada. El primero se produce en el tiempo, es decir, en una perspectiva histórica, partiendo de una gestación acaso remota y perdida y revitalizándose a lo largo de los años. Así pues, las imágenes circulan tanto en una dimensión sincrónica como en una diacrónica y, a menudo, ambas se entrelazan caprichosamente. Tal constatación genera numerosos problemas de intelección y de interpretación, pues los citados deslizamientos llevan aparejada una inscripción siempre problemática en nuevas cadenas de discurso que imponen, suponen o moldean significados a su vez diferentes.

Los sentidos y los usos varían y, bajo determinadas circunstancias, pueden incluso invertir o subvertir los anteriores. Tal cuestión viene asociada a una constelación de temas : cómo se estabilizan los sentidos de la imagen, cómo se seleccionan aquéllas que perduran, quién o quiénes lo deciden, qué papel tienen las imágenes en la construcción de la memoria o de las memorias, es decir, cómo se socializan e, incluso, se enquistan en las comunidades familiares, sociales, ideológicas o generacionales, hasta dar la sensación de que son naturales e indiscutibles; naturalidad que



debería ser entendida en el doble y paradójico sentido de eficaces (el grupo se reconoce en ellas y éstas le proveen de un anclaje) y, al propio tiempo, fosilizadas (van de suyo, tienden a presentarse como naturales).

Ahora bien, estas consideraciones generales (interrogantes, más bien) precisan de una ubicación histórica rigurosa si no quieren perderse en el maremágnum de la ambigüedad, y, tratándose de imágenes en su mayor parte mecánicas (fotografía, cine, cartelística, prensa gráfica o ilustrada...), es necesaria su inscripción en la historia de las representaciones, así como de las tecnologías de captación, reproducción, difusión y consumo.

Precisando algo más, nos referimos a imágenes que tienen por objeto la guerra civil española ; imágenes recurrentes y en permanente circulación; imágenes también que —podemos aventurar— se han asentado en un cierto imaginario, por más que sea ambiguo, y a ellas se acude con frecuencia cuando se aspira a ofrecer de un plumazo un aspecto particular y consensuado de dicha guerra. En otros términos, estas imágenes han logrado enquistarse en un estrato mental de generaciones (no sólo de españoles) y son reconocibles o, incluso, si se nos permite la expresión, *performativas*, en el sentido de que su mera mostración produce un efecto, identificativo, emotivo, humanitario, en todo caso a medio camino entre lo intelectual y lo emocional. ¿ Por qué éstas y no otras ? Y, lo más relevante de todo, ¿ en qué medida, en razón de su particular inscripción en la historia bélica de nuestra civilización y en nuestras representaciones icónicas de la guerra, han influido en el surgimiento y estabilización de algunos géneros (o, más humildemente, motivos) en el imaginario bélico occidental ?

Se trata en esta ocasión tan sólo de pergeñar una senda de trabajo². De ahí que el presente texto asuma riesgos inhabituales en cuanto privilegia la exposición de algunas tesis fuertes en detrimento de los matices y se torna así deliberadamente vulnerable a los reproches de proceder con trazos muy gruesos. Si asumo voluntaria y gustosamente este reto es por varias razones: en primer lugar, porque otros textos posteriores y la investigación en curso establecerán los necesarios matices ; en segundo lugar, porque detenerse en los pormenores perjudicaría la claridad de las tesis; por último, porque las críticas que este texto casi desnudo pueda recibir enriquecerán el trabajo y las conclusiones posteriores.

Imágenes, imágenes

Partamos de una de las imágenes inevitables en el horizonte de la guerra de España: la fotografía que Robert Capa disparó el 5 de septiembre de 1936 en Cerro Muriano (Córdoba) y que captaba a un miliciano en el instante de caer, según todas las apariencias, fulminado por una bala que estalló en su espalda. La foto ha tenido una extensa e intensa vida gráfica y ha circulado profusamente como símbolo, con independencia de la

veracidad de la muerte de aquél que fue identificado como Federico Borrell. Publicada por primera vez en el número 445 (p. 1106) de la revista ilustrada francesa *Vu* (23 de septiembre de 1936), su impacto inusual irradiaba sobre el texto que comentaba con plásticos efectos retóricos el *shock* : « Le jarret vif, la poitrine au vent, fusil au poing, ils dévalaient la pente couverte d'un chaume raide... Soudain l'essor est brisé, une balle a sifflé —une balle fratricide— et leur sang est bu par la terre natale... ». Ninguna precisión informativa ; antes bien, una vacilación de tiempos verbales que revela el esfuerzo por acentuar la poética del instante. Pero la foto no iba sola. El reportaje, titulado « La guerre civile espagnole », se componía de un díptico : « Comment sont ils tombés » y « Comment ils ont fui », en páginas correlativas y ambas provistas de instantáneas de Capa en Cerro Muriano. El primer bloque estaba compuesto por la mencionada foto en su mitad superior y otra en la inferior que presentaba a un segundo miliciano desplomándose sobre un terraplén casi idéntico, ya casi besando el suelo. La siguiente página, con cinco fotos de tamaño menor, discurría en torno al éxodo y huida de la población civil, compuesta por mujeres y niños.

Después de reaparecer en *Paris-Soir*, la foto ocupó página completa, el 12 de julio de 1937, en la revista norteamericana *Life*, cuyos responsables la habían comprado a los editores de *Vu*. *Life* se había convertido a la sazón en una de las más pujantes revistas ilustradas del momento. Lo curioso es que la foto de Capa ya aparecía desprendida de aquella otra que compartió protagonismo en su bautismo gráfico, al tiempo que se asentaba como un icono representativo, en tan corto lapso de tiempo, de la guerra española y de la visión del pueblo contendiente. Su condición de lejana actualidad no sólo no empañaba su función, sino que la consolidaba. El pie de foto no ofrecía dudas : « Robert Capa's camera catches a spanish soldier the instant he is dropped by a bullet through the head in front of Cordoba ». Enfatizaba justamente el texto en la fugacidad de la toma, agregando el aventurado comentario de la diana del disparo. El artículo, que se quería síntesis del estado de la guerra, llevaba por significativo título « Death in Spain » y deploraba las 500.000 víctimas mortales (sic) que se había cobrado ya la contienda.

Lo más relevante, con todo, es que la foto presidía un reportaje gráfico sobre la película de Joris Ivens *The Spanish Earth* (1937). Tratábase de un film encomendado al cineasta holandés por el grupo de intelectuales neoyorkinos *Contemporary Historians* en su afán por intervenir ante el gobierno de F.D. Roosevelt para levantar el embargo de armas que pesaba sobre la República. La secuencia de fotogramas del film que el reportaje reproducía en las páginas siguientes iba acompañada de comentarios al pie del mismísimo Ernest Hemingway, el enviado de la North American News Alliance (NANA) que se había convertido en una firma emblemática en todo cuanto se refería a la contienda española.

A poco que reflexionemos sobre estos hechos, se impone la evidencia de la celeridad con que la imagen migra entre medios gráficos distintos y distantes, así como la interacción que se produce entre crónicas periodísticas, fotografía, cine, pies de foto, etc. Entre un uso y otro de la foto en cuestión no sólo se confirma su papel emblemático, sino que se acrecienta el valor de novedad (paradójica novedad) que contiene cada reaparición.

La riqueza del asunto no se agota aquí. Si lo dicho se refiere al objeto de la representación, también para el sujeto que disparó la foto significó un punto de inflexión, convirtiéndolo en un héroe moderno. Las hazañas del reportero gráfico consistían en arrostrar mil peligros, aproximarse al instante dramático con su arma, olfatear o intuir dónde se hallaba la médula de la nueva relación del ojo con la realidad. Nada como la *muerte en directo* para expresar el paroxismo de ese sueño naciente. Punto de no retorno en la relación de la fotografía con lo real, sucedía en un momento histórico en el que la secuencia fotográfica, gracias a la nueva tecnología de cámaras manejables y rápidas (la mítica Leica, la Contax), permitían la aproximación a los hechos de un modo insólito para la mirada de Occidente. El nombre de Capa aglutinaba así un grupo de fotógrafos que advenían a la condición de héroes. El número correspondiente al 3 de diciembre de 1938 de la británica *Picture Post* lucía al fotógrafo húngaro en su portada y el titular proclamaba a los cuatro vientos que el interés se había desplazado (o debía desplazarse) del objeto al sujeto : « The Greatest War-Photographer in the World : Robert Capa ». Se recordaba la autoría de sus fotos, se evocaba la muerte de Gerda Taro, aunque sin pronunciar su nombre y atribuyéndole la sola condición de 'esposa de Capa' y, tras referirse a la estancia del fotógrafo en China, foco candente de la actualidad bélica, se relataba su retorno a España por encargo precisamente de *Picture Post*. Sin embargo, en su mano no se hallaba la esperada Leica que tanta fortuna le había de proporcionar, sino una cámara Eyemo cinematográfica³. Todo hace pensar que la virtud (en realidad, casi una mística) de la mirada tornaba indiferente el medio técnico concreto de captación de la realidad.

Dos mitos se daban la mano y se asistían mutuamente : el reportero de guerra transformado en protagonista de los hechos dramáticos que recogía (porque los daba a ver al mundo y garantizaba que la 'instantánea' era la verdad última) y, por otra parte, la paradoja aparente de que una instantánea, fugaz, tomada casi al azar pudiera ser el emblema de algo tan complejo como la guerra civil española. A ello debió rendirse el propio Capa al escoger como portada de su libro *Death in the Making* la célebre foto (no incluida, en cambio, en su interior), proponiendo la convergencia de ambos mitos, el que se refería a su personalidad de fotógrafo y el que representaba, en rápido trazo, la guerra española⁴.

Un estudio de las migraciones que sufrió esta foto, de su conversión en portada de libros e imagen de exposición, de programa de congresos y objeto de documentales cinematográficos (recientemente, *Los héroes nunca mueren*, de Jan Arnold, 2005 ; y *La sombra del iceberg*, de Hugo Doménech y Raúl Riebenbauer, 2007) sería interminable. Con todo, un gesto reciente me parece digno de ser rescatado. José Manuel Navia regresó a ciertos lugares emblemáticos de la memoria colectiva de la guerra, en busca, no de los sucesos que allí ocurrieron, sino de su fijación fotográfica⁵. Su objetivo era captar la distancia del tiempo, la ausencia de los protagonistas de entonces, el vacío ensordecedor de los lugares. Entre ellos, no podía faltar Cerro Muriano. Colocó su visor en el emplazamiento que verosímilmente ocupó la cámara de Capa y registró el fantasma de la muerte del miliciano a través de un campo amarillo y un cielo azul proyectándose hacia el horizonte. Este acto visual operaba en el terreno de una memoria iconográfica o, más exactamente, acentuando la distancia que mediaba entre una foto ya convertida en imagen mental y una ausencia sobre el escenario actual, que reclamaba ser colmado con la muerte y, al propio tiempo, rechazaba esa posibilidad. Que la tentativa tenía un sello de época y no era ocurrencia personal lo demuestra la intervención que el fotógrafo Gervasio Sánchez hizo sobre las fotos que Agustí Centelles hubo rodado en Belchite. Visitó los lugares y trató de componer y recomponer el ojo mecánico del fotógrafo de antaño sobre el escenario actual⁶. Sofia Moro, por su parte, en el mismo año conmemorativo de 2006, confrontaba retratos actuales de protagonistas de la guerra con fotografías de antaño conservadas por ellos; entre ambos mediaba el relato sintético de los mismos⁷.

Imágenes y relatos

En su postrer libro, una reelaboración en perspectiva de las tesis que mantuviera muchos años atrás en *Sobre la fotografía*⁸, Susan Sontag abordaba de lleno el papel memorístico de la foto : « [E]l problema —decía— no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que tan sólo recuerda las fotografías. El recordatorio por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo. [...] Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen »⁹.

¿ Por qué oponer de modo tan radical el potencial memorístico de la foto con el relato de una historia ? ¿ Por qué la función de la imagen mental estaría fatalmente divorciada de su eficacia narrativa ? ¿ No sería posible que la fotografía perdurara en la medida misma en que la reforzara un relato ? Dicho en términos más precisos, ¿ no sería razonable pensar que el vigor memorístico, por ejemplo, de la foto de Capa dependa de su manera de ‘relatar’ sintéticamente la guerra española ? Los comentarios, pies de

foto o titulares que acompañan las primeras apariciones en prensa gráfica de la foto en cuestión no se acomodan sino parcialmente al relato que más tarde se prevaleció y por el que se convirtió en icono : heroísmo popular, bala traidora, muerte en directo ; componentes éstos que sostienen una legitimación prorrepulicana (guerra desigual, sin trincheras tradicionales ni espectaculares despliegues de tecnología bélica).

No cabe duda de que la imagen no lleva implícita la cristalización de estos géneros de relato, pero es importante que su contenido no los deniegue; por esta razón, las posibilidades narrativas realzarán o conducirán de forma nada ingenua la potencia de la imagen. Entre ambos se negocian los sentidos, las ramificaciones y su dialéctica determinará probablemente el alcance de su duración. Por consiguiente, la resistencia y perduración de una imagen-icono depende tanto de su ductilidad ante relatos distintos como de la implosión emocional y sintética de su aspecto visual. En este sentido, la dialéctica entre relato e imagen es productiva, nunca excluyente.

Foto y relato convergen, chocan, se reparten las funciones, se impelen la una al otro y viceversa ; quizá se sustituyen, mas no circulan sin contacto ni en oposición. Ahora bien, para comprender cabalmente esta relación se impone un mayor rigor histórico.

En la guerra civil española se produjo la convergencia de una serie de factores entreverados, en los que las causas y los efectos se transforman en una red tupida de intercambios. Enumeremos los más importantes :

a) el desarrollo espectacular de la propaganda por la presión de los totalitarismos y la tensión política en Europa con el múltiple asalto a las democracias ; lejos de la verosimilitud informativa de nuestros días, pero también a una prudente distancia del desparpajo experimental y provocador que caracteriza a las vanguardias.

b) el crecimiento y difusión de las revistas ilustradas en las que imagen y texto se combinan de forma compleja, a menudo en series o secuencias fotográficas que los ‘contactos’ hicieron posible (tales revistas permitían además la inserción, muy eficaz, de comentarios sintéticos) ;

c) el avance de la tecnología fotográfica en sensibilidad de la película que permitía disparos rápidos y seriados, sin necesidad de cargar la cámara en lugares cerrados y que despierta en el fotógrafo una nueva relación con lo visible ;

d) la movilidad de los reporteros de noticiarios con cámaras ligeras y, aunque con dificultades para la captación de sonido directo en exteriores (salvo en discursos y actos protocolarios estáticos), aptas para filmaciones cercanas al frente ; a ello hay que añadir la relativa libertad de movimientos de que gozaban estos operadores (especialmente en zona republicana), en comparación con el control e, incluso, encuadramiento al que se vieron sometidos durante la Segunda Guerra Mundial y con posterioridad.

e) el constante deslizamiento de los fragmentos filmados entre documentales y noticiarios en todos los formatos, abreviados, montados, usando, ora los procedimientos de la noticia rápida, ora los del remontaje y la apropiación para fines de contrapropaganda. Pero también es relevante su desplazamiento a otros medios gráficos o iconográficos (cartel o foto fija, principalmente).

La bibliografía en torno a estas cuestiones se ha multiplicado en los últimos tiempos¹⁰, si bien rara vez examina las fluctuaciones entre medios distintos, es decir, la migración de imágenes. El objeto de la presente investigación consiste en seguir el itinerario por varios soportes gráficos de un conjunto de imágenes de la guerra civil que, por su difusión, circulación y pervivencia a través de los años se ha convertido en una especie de representación emblemática de algunos aspectos de dicha contienda, bajo la forma de relato condensado o microrrelato para sectores determinados: un bando, un grupo político, social, una comunidad (la de los exiliados franceses o mexicanos, por ejemplo). No se trata –insistimos– en ello de afirmar ingenuamente la conformidad de estas representaciones con los hechos, debate espúreo donde los haya, sino de detectar su *eficacia representativa* (fijación y aceptación de símbolos, clisés, estereotipos).

Además, en virtud de su ubicación en la historia de las representaciones de la guerra, estas imágenes constituirán un primer arsenal en soporte mecánico (en las artes plásticas ya existía desde siglos) del imaginario bélico occidental. De esta condición deriva su resistencia a ceder terreno a nuevas imágenes y a admitir nuevos géneros. No se trata de postular, por ejemplo, que los ataques contra la población civil tuvieran su comienzo en la guerra civil española, ni que la idea de exilio, como veremos, fuera germinal en este conflicto, sino de subrayar que en esta guerra se produjo una sintonía entre, por una parte, medios de captación y difusión y, por otra, formas bélicas que contribuyó decisivamente a la creación de una enciclopedia visual de la guerra, cuyos géneros o motivos han permanecido a lo largo de las décadas. Si esta hipótesis no es errada, otras guerras introducirían nuevos géneros partiendo y negociando con los ya existentes. Sin lugar a dudas, la contribución de la Segunda Guerra Mundial fue decisiva en un punto fatal : la serie de documentos visuales de la barbarie y la desolación de los campos de concentración y exterminio nazis (Bergen-Belsen, Mauthausen, Buchenwald, Dachau y, en menor medida a causa de la gestión soviética de los documentos, Auschwitz-Birkenau). Igualmente, el icono del hongo de la bomba atómica lanzada por los norteamericanos sobre Hiroshima y Nagasaki. Sin embargo, las inmensas ruinas de Dresde, Nuremberg, Berlín o Coventry constituían una hipérbole, ni duda cabe que espectacular, de un motivo que ya había surgido en las imágenes de Guernica que dieron la vuelta al mundo (*vide infra*). Se trata, pues, de

analizar la contribución formal de la contienda española a una iconografía del horror, de la guerra y, por extensión e inversión, del humanitarismo. Si esto es así, las imágenes de la España en armas abarcan un abanico de temas que permanecerán entre los motivos iconográficos, sociales y éticos de Occidente.

Un motivo iconográfico es eficaz cuando cristaliza un relato, una trama narrativa en la que existen víctimas, verdugos, inocentes, culpables, dolor y sufrimiento del pueblo inerme, es decir, en la medida en que los aspectos emotivos y de identificación quedan envueltos en un esbozo de historia. Algunas de estas formaciones icónicas pueden apuntar al mito, si su fuerza entre un grupo social se muestra impenetrable a la razón, su consistencia emocional de gran patetismo y refuerza el lazo social proyectándolo hacia el futuro. Así sucederá con la leyenda del Alcázar de Toledo para el bando nacional. Pero no siempre reviste a un icono tal potencial simbólico. Lo indudable es que este criterio reduce drásticamente el volumen de imágenes a un limitado montón de iconos representativos¹¹. Sea como fuere, el proceso por medio del cual se alcanza este grado de fijación no es en absoluto indiferente, pues muchas de estas imágenes —lo advertíamos antes a propósito de Capa— no poseen desde el primer momento el significado que les reconocemos, sino que sufren transformaciones, vacilaciones, hasta que alcanzan un cierto nivel de ‘evidencia’ casi mineral. Incluso después de alcanzada esta condición, tampoco son ajenas a la erosión. De ahí que su dinamismo, vertiginoso en un primer momento, perezoso tras su fijación, jamás se detenga.

Retendremos en lo que sigue, a modo de primera categorización, cinco motivos iconográficos en los que reconocemos las anteriores condiciones. Ni son todos los posibles, ni todos ellos cumplen las mismas funciones. Son los siguientes : en primer lugar, las ruinas del Alcázar de Toledo ; en segundo, dos imágenes asociadas a la persecución religiosa y el llamado ‘martirio de imágenes’ (las momias de las Salesas de Barcelona y el fusilamiento del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles) ; en tercero, los despojos de Guernica tras el bombardeo y el motivo derivado de la mirada al cielo de civiles como gesto del nuevo terror que se abate sobre las gentes indefensas ; en cuarto, la represión encarnada en las fotos de los cadáveres esparcidos en el patio del Cuartel de la Montaña de Madrid ; por último, las imágenes del éxodo y del exilio representadas en un foto ‘familiar’ del paso de la frontera francesa. Se explicación será en esta ocasión muy sintética.

El Alcázar de Toledo: numantinismo y poética de la ruina.



El Alcázar de Toledo constituyó el modelo más cumplido y exitoso de heroísmo ‘nacional’ durante la guerra civil, mucho más que el que correspondió a batallas decisivas, como el asalto al Cinturón de Hierro y la toma de Bilbao, la del Ebro o el mismo asedio de Madrid. Hay, pues, una desproporción harto elocuente entre significación militar o estratégica del acontecimiento y dimensión épica del mismo. Sin embargo, cualquiera que revise la historiografía franquista, una dudosa historiografía que fue escrita durante décadas en clave de epopeya, advertirá que desde finales de septiembre de 1936 el Alcázar de Toledo constituye uno de los baluartes simbólicos más duraderos del franquismo y que, incluso años después de liquidada la herencia de éste, el edificio continuó exhibiendo los fetiches de la leyenda contra toda verosimilitud y con descaro ante las evidencias factuales (verbigracia, la conversación dramática entre Moscardó y su hijo en manos de las milicias) y otros ejércitos que nada tenían en común con las dictaduras homenajearon la hazaña. Este valor ‘universal’ engendra un enigma que bien vale la pena interrogar¹². Es fama que Franco adoptó la discutible decisión, desde el punto de vista militar, de desviar sus tropas que se dirigían a Madrid para levantar el sitio del peñón toledano, dando él mismo un golpe de efecto en el que la simbología ganaba la partida a la estrategia pragmática de guerra.

Dos elementos sostienen este edificio simbólico : en primer lugar, su iconografía; en segundo, el relato que propone del asedio y la resistencia. El primero –la iconografía– se alza sobre lo que se dio en llamar ‘poética de las ruinas’, a saber, una concepción expuesta en el número primero de la revista *Vértice* por Agustín de Foxá y barajada a menudo como posibilidad espectacular en el conjunto de decisiones sobre restauración de edificios derruidos durante la guerra¹³. Esta poética de las ruinas tendía a preservar el estado de ruina como condensación de la heroicidad de los luchadores, resistentes, y, al propio tiempo, como condena de la brutalidad

del atacante. Subyace, pues, una retórica obscena de exhibición del cuerpo heroico, herido o devastado y se propone como recia alternativa a la España exótica (folclórica) de los viajeros decimonónicos.

El segundo elemento —el narrativo— construye un relato de resistencia y no ofensivo, basándose en la inferioridad numérica y en las penurias que soldados y población civil hubieron de soportar. Resistir es vencer, reza su divisa. *Numantinismo* se revela la palabra clave del franquismo y quizá también rebotante en el discurso militarista (también lo fue de la defensa de Madrid, como revela el trabajo de Rafael Alberti y el uso de la *Numancia* cervantina)¹⁴. El éxtasis de la victoria es, pues, la liberación en la que convergen los cuerpos en ruinas (rostros con barbas, anatomía famélica, figuras desharrapadas) con las ruinas del propio edificio, literalmente desmoronado, pero, eso sí, ostentando sobre cualquier piedra la bandera y el signo de la victoria agónica.

Ahora bien, el broche que anuda iconografía y relato, es el espejismo histórico que fue cargando cada uno de los momentos de vida del Alcázar toledano para convertirlos en un relato catastrófico¹⁵. El Cid, Carlos V, la tea incendiaria de los franceses durante la Guerra de la Independencia, la conversión en sede de la Academia de Infantería en la que se formó el propio Franco... son todos estos hitos de una saturación simbólica. A todo ello se añadió el aliciente patético del fusilamiento del hijo del a la sazón coronel Moscardó que resucitaba la famosa gesta atribuida a Guzmán el Bueno cuando arrojó a sus sitiadores el puñal con el que asesinar a su hijo rehén antes que hacerlo con las llaves de la plaza de Tarifa. La plenitud del mito estaba lograda y las imágenes que circularon sobre la liberación, que no del asedio, daban cumplida cuenta de la resistencia : los cuerpos famélicos y las ruinas asociados entre sí como expresión en dos órdenes, lo humano y lo histórico, del heroísmo ; la presencia de Franco (quien llegó a la plaza días más tarde) sorteando los cascotes en compañía del Guzmán redivivo ; y, sobre todo, ese montón de ruinas en las que enseñoreaba la bandera de la nueva España.

Profanación religiosa y martirio de imágenes

La propaganda franquista se afanó por argumentar la existencia de una persecución religiosa en todos los órdenes que se remontaba a la proclamación de la IIª República y era consustancial y programática de este régimen : asesinato de religiosos y monjas, profanación de objetos de culto, saqueo de iglesias... No cabe duda de que en algunos lugares (Cataluña, en particular), los desmanes de las columnas anarquistas hicieron verdaderos estragos entre los religiosos y que la jerarquía eclesiástica tomó una actitud política y simbólica beligerante, como ha sido minuciosamente estudiado a fecha de hoy¹⁶. Para lo que nos compete, sin embargo, hay un capítulo

especialmente interesante que Antonio Montero denominó ‘el martirio de las cosas’. Su argumentación, en *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939*, encierra una fina tesis envuelta en una forma aparentemente paradójica :

[Las] destrucciones materiales descubre[n] exactamente el costado más espiritual de la persecución religiosa. Y ello por dos motivos : porque las cosas son siempre más ‘inocentes’ que las personas y porque, cuando esos objetos son de algún modo sagrados, su aniquilamiento descubre una saña contra el mundo religioso mucho más significativo que si los aniquilados son hombres de carne y hueso¹⁷.

Es muy posible que la difusión de noticias sobre la matanza de religiosos por parte de grupos incontrolados de anarquistas u otros no perjudicara tanto a la República como las imágenes de profanación del culto, sacrilegio y anticlericalismo desbocado que dieron la vuelta al globo. Entre estas numerosas imágenes, muchas de las cuales fueron utilizadas más tarde en la instrucción de la *Causa General*¹⁸, destacan por su valor inaugural y la inmediatez de su captación y difusión las que representan las momias de las Salesas de Barcelona, expuestas ante las masas en los primeros días de sofocamiento de la rebelión militar (julio de 1936) y aquella, todavía enigmática, del simulacro de fusilamiento del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Ángeles (Getafe) que tuvo lugar en agosto de 1936. Lo curioso es que en ninguna de ellas se advierte nada de lo que pueda ser considerado una crueldad contra personas vivas (comparable, por ejemplo, a las matanzas de Badajoz que captó el camarógrafo francés René Brut) y, pese a todo, serían las más nocivas para la imagen internacional de la República. Las de las Salesas de Barcelona fueron obra de fotógrafos, entre ellos Agustín Centelles que jamás las difundió y, al parecer, se autorreprochó haberlas tomado, o también de Pérez Rozas. Con todo, fueron las imágenes cinematográficas registradas, con evidente torpeza técnica, por operadores anónimos ligados al anarcosindicalismo las que difundieron y asentaron, quizá contra su voluntad, un género icónico del anticlericalismo que ha perdurado hasta la actualidad.

En efecto, algunos operadores salieron a las calles de Barcelona entre el 19 y el 23 de julio de 1936. Era una coyuntura confusa en la que el aplastamiento de la rebelión militar parecía dar rienda suelta a los anarcosindicalistas que vieron la ocasión propicia para poner en marcha la ansiada revolución social. Tal vez ningún otro film revela el caos, la euforia y el clima anímico del momento como el cortometraje que Mateo Santos montó precariamente : *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (1936). Unos planos de este film exhiben los féretros de religiosos y religiosas que, según relata el narrador, habían sido martirizados por sus propios superiores en el convento de las Salesas. Su

visión resulta tan hiriente y acusadora que el material parecía un regalo al enemigo, quien, al conseguirlo, no cesó de airearlo, limitándose a suprimir la voz del narrador. Ese documento constituía una autoacusación¹⁹.



Esta brevísima secuencia de las momias de las Salesas viene desde época temprana asociada a una imagen todavía más inquietante que guarda celosamente aun hoy su enigma : el fusilamiento del Monumento al Sagrado Corazón de Jesús perpetrado, en realidad simulado, por un pelotón de milicianos en el Cerro de los Ángeles. La farsa, pues de eso se trataba, cobraba, en su circulación por la prensa internacional y por los noticiarios cinematográficos (amén de los films de propaganda), una dimensión siniestra que le confería la simbología del monumento: construido en el centro geográfico de España, esta gigantesca estatua había sido inaugurada por Alfonso XIII el 30 de mayo de 1919 como expresión de la consagración del país al culto del Sagrado Corazón, consumando la profecía que en el s. XVIII formuló el padre Bernardo de Hoyos. La voladura del monumento, que tuvo lugar el 7 de agosto de 1936, estuvo precedida del mencionado simulacro, 'escenificado' para las cámaras internacionales que, probablemente, no hubiera pasado de ser una anécdota de mal gusto de no ser por la concurrencia periodística internacional.



El bombardeo de Guernica y la mirada al cielo.

El bombardeo por parte de la Legión Cóndor de la ciudad vasca de Guernica el 26 de abril de 1937 representa la primera manifestación conmovedora para la humanidad de la guerra total, es decir, de un ataque aéreo de poblaciones civiles indefensas con el fin de sembrar el terror y la desmoralización y sin objetivos militares que cumplir. La difusión de la noticia constituyó un verdadero trauma para la imagen internacional de la España nacional. De ahí que Salamanca, bajo la orquestación de Luis Bolín, se empeñara torpemente en negar no sólo la autoría de la masacre, sino su misma realidad, atribuyéndola a incendiarios y dinamiteros republicanos. El desastre propagandístico fue tan tenaz como inútil para la circulación internacional y costó a Bolín su puesto²⁰.

Sin embargo, lo significativo de Guernica desde el punto de vista icónico es que no hubo imágenes tomadas en directo, ni tampoco planos cinematográficos²¹. Las fotografías que levantan acta de la tragedia refieren el incendio después del bombardeo y sobre todo el estado de desolación de las calles. Recordemos que las tropas del general Mola entraron en la ciudad apenas tres días más tarde encargándose de la difusión de las imágenes para sus fines; imágenes –hay que decirlo– en las que no queda constancia de la masacre, sino tan sólo del estado de devastación y en cuyo discurso no hay una mera referencia a las bajas humanas.

Guernica constituye un verdadero reto para la memoria y la conversión en símbolo: ya lo había sido para el carlismo navarro y no carece de interés que el propio mural que Picasso presentara, por encargo de la República, a la Exposición de París de 1937 haya adquirido un valor documental ; documento traumático, ciertamente, de representación mental, pero documento a fin de cuentas). Y ello muy a pesar del soporte pictórico en el que se expresa, su vanguardismo plástico y su abstracción formal.

Este hecho encierra, si bien se medita, una cuestión crucial. Algo había acontecido en estos años que hacía imposible omitir la representación, como podría haber ocurrido, sin mayores consecuencias, durante la Primera Guerra Mundial o incluso durante la guerra de Etiopía. En el contexto informativo de la guerra civil española, la sed de imágenes y la necesidad de una correspondencia (precaria, puede añadirse) entre imagen y hechos, el bombardeo de Guernica exigía imágenes de las que se carecía. Éste es el hecho histórico determinante en materia de representación : el imperativo de la representación, de encarnación en imágenes del acontecimiento. Y de esta coyuntura precisa surgen los dos mecanismos retóricos básicos : imágenes metonímicas (el efecto por la causa), las cuales señalaban los despojos, e imágenes metafóricas, sustitutorias (otro bombardeo en lugar del de la ciudad vasca).

Ahora bien, si Guernica constituyó un punto ciego, un gesto ha logrado

convertirse en síntoma del ataque contra la población civil : la mirada en dirección al cielo de los ciudadanos, huyendo despavoridos por las calles de cualquier población, como Barcelona, Madrid o Bilbao o siguiendo el movimiento de los aviones. No deja de resultar significativa la interpretación anacrónica que se dio a aquella foto de David Seymour (Chim) que representaba un míting político en Extremadura a principios de julio de 1936. En ella, una mujer amamanta entre el público a un niño mientras alza los ojos al cielo. Esta mirada femenina, en realidad nada dramática para un examen atento, fue interpretada como la mirada de horror ante unos aviones que supuestamente se aproximaban amenazantes. Tal anacronismo es revelador de que el motivo visual de la mirada al cielo se asentó muy pronto en el imaginario occidental y que la guerra de España desempeñó un papel decisivo en su asentamiento.

Nadie como los operadores soviéticos Roman Karmén y Boris Makaseiev logró revelar este terror de nueva forma durante el asedio de Madrid. Recurrieron a la figura del plano/contraplano, para dramatizar esos ataques; trazo que todavía acentuó más el montaje soviético. Algunos números de serie *Sobre los sucesos de España* (*K Sobitiyam v Ispanii*, septiembre de 1936-julio de 1937), editados en Moscú, con textos de Mijail Koltsov, por la *Siouzkinokronika*, contienen planos que no han cesado de circular para sostener el relato de Madrid asediado.



El Cuartel de la Montaña (Madrid): la represión.

Un puñado de imágenes fueron difundidas por todos los medios conservadores para representar el ‘secuestro de Madrid por las hordas marxistas’.²² Una ciudad anhelada, villa y corte, aparecía convertida, en el discurso nacional, en una gigantesca checa gobernada por el terror. Si la Barcelona de julio de 1936 encarnaba para el franquismo y sus aliados el caos y la pira incendiaria del pueblo armado, Madrid adquirió otro cariz, el de la ciudad tomada por el *extranjero*, el comunista, y regida por la mecánica del crimen. Este episodio siniestro tuvo sus palabras clave (paseo, checa...). Nada lo representa mejor que las enormes pancartas con las fotos

de Lenin, Stalin y Voroshilov dominando el centro de la ciudad que insistentemente utilizó el franquismo, después de 'robarlas' al enemigo. Son éstas, por así decir, el reverso de los planos rodados por Karmén y Makaseiev o las fotografías de Capa sobre los bombardeos aéreos. Varias mudas de Madrid circulan, así, en los mitos de la guerra : la Madrid del pueblo heroico, sin armas ni apoyo moral de sus gobernantes (que abandonaron la capital a su suerte a principios de noviembre de 1936) ; la Madrid de la solidaridad internacional que vio aparecer como por ensalmo un Babel de la resistencia antifascista ; la Madrid de una población civil angustiada que vacilaba entre la desolación y la evacuación. En el extremo opuesto, la Madrid convertida en checka que deploraron con repugnancia Agustín de Foxá o Edgar Neville, la de los frenazos nocturnos de vehículos que concluían en ominosos paseos o en la checka de Fomento. El abanico de estas imágenes merece un estudio amplio que no nos prometemos en esta ocasión.

Analizaremos tan sólo la idea de represión ejercida en el momento de reacción contra la sublevación en Madrid a partir de una fotografía (en realidad, el análisis revela que se trata de varias tomas o instantáneas) que logró migrar de la prensa al cine, el cual la incorporó, tanto en documentales españoles como alemanes e italianos en su calidad de imagen fija y no dejó de hacerlo incluso en los momentos en los que el franquismo revisaba su visión de la guerra civil, a mediados de los sesenta. Representa(n) esta(s) foto(s) el patio del Cuartel de la Montaña de Madrid atestado de cadáveres ; en algunas de las tomas, los cuerpos son observados por paseantes que acaso levantan acta de la masacre. La foto está firmada por Alfonso y figura en el Archivo Díaz Casariego, aunque no puede descartarse la existencia complementaria de otras autorías.

Lo significativo de esta fotografía es que el cine la ha retenido como símbolo privilegiándola por su carácter de instantánea a otras imágenes más dinámicas y, en realidad, más sencillas de montar y articular en el *continuum* filmico. El cine franquista no cesó de utilizarla y, por añadidura, está siendo insistentemente evocada en tiempos recientes a propósito de la llamada « otra memoria histórica ».

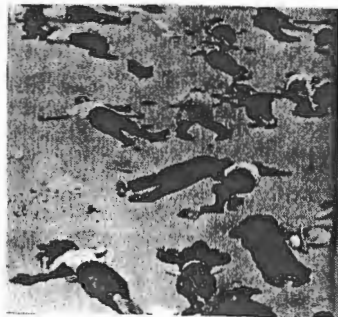


Foto de familia. Éxodo y exilio.

La idea de ciudades abiertas y de sacrificio de la población civil lleva aparejado el desplazamiento migratorio de grandes masas humanas, bajo la forma de la evacuación de poblaciones que se encuentran amenazadas por la proximidad del frente de batalla. Comoquiera que el drama de nuestras guerras modernas es precisamente el de la población civil, el motivo posee todo el dramatismo de la actualidad y de ahí que la guerra civil española haya provisto a la iconografía posterior de las bases de un género duradero, pero también, qué duda cabe, cambiante. Junto a este motivo, pero diferenciado de él por su significación política y definitiva respecto a los destinos de la guerra, se impone muy pronto el del exilio. Este motivo tiene, en su aspecto de fijación iconográfica, un valor fundacional para ulteriores conflictos bélicos que nos transportan al presente.

Nos detendremos aquí en una sola imagen que ha circulado abundantemente, a saber: la de un padre con su hijo provisto de una muleta en su camino hacia la frontera francesa tras la caída del frente catalán. La imagen tiene el poder evocador de la foto de familia y ubica el tema del exilio lejos del protagonismo de los contendientes para aproximarlos al dolor y la aflicción de los inocentes. El patetismo del niño con la muleta resulta sobrecogedor, por añadidura.

La periodista de *El País* Lola Huete retomó recientemente esta fotografía para un reportaje (*Ése de la foto soy yo*, 2006) que fue dirigido por Cuini Amelio Ortiz, a raíz de una serie de reportajes gráficos (« Historia de una foto ») que el citado diario realizó en 2006. En el curso del reportaje, el niño fue identificado : Amadeo Gracia Bamala. Esta instantánea reproduce un ángulo y capta una escena que fue algo más extensamente filmada por un operador cinematográfico y que Enrique Líster conservó tras su paso a Francia en un film de homenaje a las Brigadas Internacionales. El hijo de Líster, de igual nombre, hispanista en la Universidad de Poitiers, había citado en sus trabajos esta misma foto, así como el material cinematográfico, en sus trabajos académicos. Asimismo, en el pueblo de La Vajal (Girona) se erigió un monumento que reproduce sobre una roca esa misma instantánea, congelándola. La escena familiar y el éxodo, unidos a la herida del niño, acrecienta el símbolo de indefensión de la población civil y de los niños. Y en esa imagen confluyen escultura, foto, cine y numerosas temporalidades de la memoria.



Epilogo

Como advertimos al iniciar este trabajo, aquí quedan esbozadas las razones históricas de ese primer arsenal que condiciona todavía nuestra manera de ver la guerra y de « imaginarla » : la guerra civil española. Enfatizar este aspecto no significa, en cambio, ignorar los nuevos géneros, las nuevas formas y los nuevos soportes que nada deben a la guerra civil. Mencionamos más arriba los campos de concentración y exterminio; otro fenómeno nuevo es el terrorismo, con todo su abanico de imaginarios nacionales, sociales, étnicos y religiosos. Los medios de comunicación digitales están transformando la relación de verosimilitud que se atribuía a los soportes mecánicos, como la foto y el cine, y la difusión por Internet nos obliga a replantear muchos criterios que dábamos por seguros. Analizar esto es tarea no menos urgente que la que hemos emprendido. Sin embargo, la velocidad con la que se suceden los acontecimientos mediáticos ha servido para sobrevalorar lo nuevo y no insistir lo necesario en la filiación genérica de motivos visuales. La arena de las nuevas batallas queda abierta, mas la contribución de nuestra contienda civil no será por ello menos decisiva.

NOTES

- * El presente artículo se inscribe en el proyecto de investigación I + D « Función de la imagen mecánica en la memoria de la Guerra civil española » (hum2005-02010).
- 1 Las primeras formulaciones sobre la idea de migración fueron formuladas en dos textos míos escritos en colaboración con Sonia García López, a saber : « Imágenes en migración : políticas de la reapropiación icónica en la guerra civil española », en Antonio Monegal, ed., *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*, Barcelona, Paidós/Universitat Pompeu Fabra, 2007, p. 113-132 ; y « Images of Migration: Politics of Iconographic Re-appropriation in the Spanish Civil War Films », en Verónica Innocenti ed., *MLVs Cinema and Other Media/Versioni multiple. Cinema e altre media*, Pasian di Prato (Italia), Campanotto editore, 2006, p. 161-174. También se encuentra en distintos lugares de mi libro, *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza, 2006. En cualquier caso, agradezco la colaboración de mis colegas Rafael R. Tranche, Nancy Berthier, Alicia Altet y Rocío Alcalá del Olmo.
- 2 La indagación no se pretende absolutamente original, aunque sí aspira a reunir cuestiones que a menudo se tratan separadamente. Ha sido muy esclarecedor el enfoque, en todo caso, de Caroline Brothers en su *War and Photography. A cultural history*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997.
- 3 Debo este dato a los ricos conocimientos técnicos de Rafael R. Tranche.
- 4 Robert Capa, *Death in the Making*, Nueva York, Covici/Friede, 1938.
- 5 Véase una selección de estas fotografías en « Lugares de la guerra », introducción de Santos Juliá, texto de Juan José Millás y fotografías de José Manuel Navia, *El País Semanal* nº 1554, 9 de julio de 2006, p. 32-49.
- 6 Gervasio Sánchez, « Agustí Centelles, el fotógrafo universal », en *Centelles. Las vidas de un fotógrafo 1909-1985*, Barcelona, Lunberg, 2006, p. 244-249; y, sobre todo, la parte por él dispuesta para la exposición de la Virreina de Barcelona, 2006-2007.
- 7 Sofia Moro, *Ellos y nosotros*, Barcelona, Blume, 2006.
- 8 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, (original norteamericano de 1973).
- 9 Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana, 2004 (original norteamericano *Regarding the Pain of Others*, de 2003), p. 103.
- 10 Valga como ejemplo el catálogo de la exposición *Corresponsales en la Guerra de España*, Madrid, Instituto Cervantes / Fundación Pablo Iglesias, 2006. También, *Prensa y guerra civil española. Periódicos de España e Iberoamérica 1936-1939*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 2006. Paul Preston ha dedicado un volumen reciente a los reporteros de prensa en su *Idealistas bajo las balas. Corresponsales extranjeros en la guerra de España*, Barcelona, Debate, 2007. François Fontaine, *La guerre d'Espagne. Un déluge de feu et d'images*, París, BDIC/Berg Internacional, 2003. Algunos textos más antiguos conservan todo su interés, como Kathleen Vernon, *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, Cornell, Center for Internacional Studies, 1990. Y el catálogo italiano *Immagini nemiche. La Guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni*, Bologna, Editrice Compositori, 1999. Respecto al cine, la referencia de consulta obligada es Alfonso del Amo y María Luis Ibáñez, *Catálogo general del cine de la guerra civil*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1996.

- 11 Así lo proponían con acierto Luisa Cicognetti y Pierre Sorlin, « Quando si parla della guerra civile spagnola. Immagine e rappresentazione (1936-1939) », en *Immagini nemiche. La guerra civile spagnola e le sue rappresentazioni 1936-1939*, Bolonia, Editrice Compositori, 1999, p. 14-36 (versión en español en *Archivos de la filmoteca* n° 57, octubre 2008).
- 12 Aquí nos limitamos a lo esencial para el objetivo que nos guía. Una extensísima bibliografía vio la luz y es analizada, junto a formaciones literarias, plásticas, fotográficas y cinematográficas, en el dossier que Vicente Sánchez-Biosca coordinó para la revista *Archivos de la filmoteca*, *La imagen del Alcázar en la mitología franquista*, n° 35, junio 2000.
- 13 Agustín de Foxá, « Arquitectura hermosa de las ruinas », en *Vértice* n° 1, abril 1937.
- 14 Recuérdese que *Los últimos de Filipinas* (A. Román, 1945) se convirtió en una trama alegórica cuando el aislamiento de España se hacía inminente.
- 15 Hemos desarrollado la idea de espejismo histórico para referirnos a la poética del bando nacional y del franquismo más tarde en Vicente Sánchez-Biosca, « La nación como espejismo histórico en el primer cine franquista », en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin eds., *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, págs. 75-87.
- 16 Valga como botón de muestra el texto de conjunto *Víctimas de la guerra civil*, coordinado por Santos Juliá (Madrid, Temas de Hoy, 1999). Sobre la posición de la Iglesia, los estudios más finos son los de Hilari Raguer (*La pólvora y el incienso. La Iglesia y la Guerra Civil española (1936-1939)*, Barcelona, Península, 2001).
- 17 Antonio Montero Moreno, *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939*, Madrid, B.A.C., 1961, pág. 627.
- 18 Un apartado de *La dominación roja en España. Causa General* (cito por edición de Madrid, Publicaciones españolas, 3º ed., 1953 ; téngase presente que esta parte publicada no es más que un botón de muestra de la causa instruida y depositada en el Archivo Histórico Nacional) llevaba por título « Persecución religiosa », en cuyo interior figura « Sacrilegios y profanaciones ».
- 19 Un estudio detallado de la circulación de este material y del correspondiente al Cerro de los Ángeles puede hallarse en Vicente Sánchez-Biosca, *Archivos de la filmoteca* n° 56, octubre de 2008.
- 20 Todavía sigue siendo de referencia el minucioso análisis de Herbert Southworth, *La destrucción de Guernica. Periodismo, diplomacia, propaganda e historia*, París, Ruedo Ibérico, 1975.
- 21 Recientemente parecen haberse localizado algunas imágenes de *amateur*, pero, amén de su insignificancia, no han sido operativas para la representación de este acontecimiento, por lo que no ponen en entredicho nuestro razonamiento.
- 22 Una muy fina reflexión sobre el sueño de Madrid desde ambos bandos se encuentra en Rafael R. Tranche, « Escenas de Madrid bajo las bombas », en V. Sánchez-Biosca ed., *España en armas. El cine de la guerra civil española*, Valencia, MuVIM, 2007, p. 63-70.

LES GRANDS RÉCITS : MIROIRS BRISÉS ?

LES GRANDS RÉCITS À L'ÉPREUVE DES MONDES IBÉRIQUES ET IBÉRO-AMÉRICAINS

Coordination

Maria Graciete BESSE (Université Paris-Sorbonne)

Michel RALLE (Université Paris-Sorbonne)

Avec la participation de

Denise BOYER (Université Paris-Sorbonne), Mateo BALLESTER RODRIGUEZ (Universidad Complutense, Madrid), Miguel RODRIGUEZ (Université Paris-Sorbonne), Antonio ELORZA (Universidad Complutense Madrid), Christine DELFOUR (Université de Lille III), Milagros EZQUERRO (Université Paris-Sorbonne), Blas MATAMORO (Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid), Sadi LAKHDARI (Université Paris-Sorbonne), Geneviève CHAMPEAU (Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3), Pere GABRIEL (Universitat Autònoma Barcelona), Michel RALLE (Université Paris-Sorbonne), Renée Clémentine LUCIEN, (Université Paris-Sorbonne), Nancy BERTHIER (Université de Marne-la-Vallée), Maria Graciete BESSE (Université Paris-Sorbonne), Maria de Fátima MARINHO (Université de Porto), Rubén GALLO (Princeton University), Paul-Henri GIRAUD (Université Paris-Sorbonne), Estela ERAUSQUIN (Université Paris-Sorbonne), Vicente SANCHEZ BIOSCA (Universidad de Valencia), Marie FRANCO (Université de Paris VIII-Saint Denis), Marie Helene PIWNIK (Université Paris-Sorbonne, professeure émérite), Sofia de MELO ARAUJO (Université de Porto), Renaud MALAVIALLE (Université Paris-Sorbonne), Amélie FLORENCHIE (Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3).

INDIGO

SOMMAIRE

INTRODUCTION

Maria Graciete BESSE (Université Paris-Sorbonne)

Michel RALLE (Université Paris-Sorbonne) p. 9

CHAPITRE 1

IDENTITÉS NATIONALES ET TENTATIONS LÉGITIMANTES

Denise BOYER (Université Paris-Sorbonne)

« De la beauté du catalan : récits de légitimation » p. 11

Mateo BALLESTER RODRIGUEZ (Universidad Complutense, Madrid)

« Fama y eclipse de la *Numancia* : la identidad en la lectura contemporánea de Cervantes en España » p. 26

Miguel RODRIGUEZ (Université Paris-Sorbonne)

« La célébration du 12 octobre à l'approche du V^e centenaire : d'un récit à l'autre » p. 39

CHAPITRE 2

INVENTIONS NATIONALES/POÉTIQUES DE LA FRAGMENTATION

Antonio ELORZA (Universidad Complutense Madrid)

« Reflejos del 'gran relato' : los patriotismos de comunidad » p. 53

Christine DELFOUR (Université de Lille III)

« Le récit fragmenté et inachevé du nationalisme bolivien : le temps de la révolution nationaliste (1940-60) » p. 66

Milagros EZQUERRO (Université Paris-Sorbonne)

« Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l'esthétique post-moderne » p. 77

Blas MATAMORO (Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid)

« De la epopeya al cuento » p. 83

Sadi LAKHDARI (Université Paris-Sorbonne)

« Galdós ou la fin des grands récits ? » p. 89

- Geneviève CHAMPEAU (Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3)
 « Fragmentation et totalisation dans deux romans espagnols contemporains : *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares (1994) et *Sefarad* d'Antonio Muñoz Molina (2001) » p. 103

CHAPITRE 3

MUTATIONS DE L'HISTOIRE ET MUTATIONS DE LA FICTION

- Pere GABRIEL (Universitat Autònoma Barcelona)
 « El folletín militante en el siglo XIX y principios del XX : la imagen del dirigente » p. 119
- Michel RALLE (Université Paris-Sorbonne)
 « L'identité modeste du premier socialisme espagnol : le poids des 'petits récits ?' » p. 134
- Renée Clémentine LUCIEN (Université Paris-Sorbonne)
 « Cuba révolutionnaire : récits d'une utopie en miettes » p. 154
- Nancy BERTHIER (Université de Marne-la-Vallée)
 « Fidel Castro vu par Oliver Stone et Ignacio Ramonet : Grands récits et biographie » p. 165
- Maria Graciete BESSE (Université Paris-Sorbonne)
 « La déconstruction de l'Histoire dans la fiction portugaise contemporaine » p. 175
- Maria de Fátima MARINHO (Université de Porto)
 « A la recherche de l'identité perdue (essai sur la crise d'identité dans le roman portugais contemporain) » p. 186

CHAPITRE 4

MÉMOIRES DES BRISURES

- Rubén GALLO (Princeton University)
 « Octavio Paz, lector de Freud » p. 199
- Paul-Henri GIRAUD (Université Paris-Sorbonne)
 « *Espejos rotos*. La brisure du Sens dans la poésie d'Octavio Paz » p. 208
- Estela ERAUSQUIN (Université Paris-Sorbonne)
 « De la Nation à la bourgeoisie globale : les aléas du héros au cinéma » p. 223
- Vicente SANCHEZ-BIOSCA (Universidad de Valencia)
 « Migración de imágenes de la guerra civil española » p. 232
- Marie FRANCO (Université de Paris 12-Val de Marne)
 « Comment raconter la guerre civile aux enfants ? Visions de la guerre, mémoire et littérature pour la jeunesse » p. 251

CHAPITRE 5

UTOPIE ET CONTRE-UTOPIE EN LITTÉRATURE

Marie Hélène PIWNIK (Université Paris-Sorbonne, professeure émérite)

« La tentation du grand récit chez Mário de Carvalho » p. 265

Sofia de MELO ARAUJO (Université de Porto)

« Un expresso bien sucré - voyage dans la *Trilogie des Cafés* de Alvaro Guerra » p. 280

Renaud MALAVIALLE (Université Paris-Sorbonne)

« Contre-utopie et intrigue policière chez Gonzalo Torrente Ballester : la fin de l'histoire ? » p. 296

Amélie FLORENCHIE (Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3)

« *Enterrar a los muertos* de Ignacio Martínez de Pisón : le discours de la sincérité érigée en 'valeur de la vérité' » p. 307